

graphie der Sammelwerke. Diese Kartei ist chronologisch angelegt und weist den gesamtdeutschen Bestand nach. Ein Bandkatalog enthält die dazugehörigen, auf Deutschland entfallenden Inhaltsangaben, fast ein Drittel der im internationalen Rahmen erstellten Depouillements.

In der ebenfalls chronologisch angelegten Kartei der Sammelwerke des 18. Jahrhunderts wie in dem zugehörigen Bandkatalog der Depouillements ist der deutsche Besitzanteil weniger hoch als für das 16./17. Jahrhundert. Es fehlen gewisse im Ausland stark vertretene Gattungen, wie die Chanson; außerdem sind die Musikalien des 18. Jahrhunderts offensichtlich im Hausgebrauch der Kenner und Liebhaber mehr dem Verschleiß erlegen als in früheren Jahrhunderten. Zu obigen Karteien gibt es ein Titel- und ein Verlegerregister, zur Aufschlüsselung der Depouillements ein Textincipit- und ein Autorenregister und für die Anonyma musikalische Incipits.

Die alphabetische Kartei der musiktheoretischen Schriften ist mit schätzungsweise 3000 bis 4000 Titeln bis jetzt die umfangreichste.

Der Katalog der Individualdrucke, dem als Hilfsmittel für die Datierung undatierter Musikalien ein Verlegerregister parallel läuft, zählt z. Z. etwa 3000 Werke, eine noch niedrige Zahl, aber viel neues und interessantes Titelmateriale aus wenig bekannten Fundorten.

Die Zahl aller in den oben genannten Karteien vertretenen westdeutschen Bibliotheken und Sammlungen beträgt bis dato 268 gegenüber 45 in Eitners Quellenlexikon.

Es liegt also über den 1960 erschienenen ersten Band des RISM hinaus schon ein beträchtlicher Fundus an druckfertigen Unterlagen vor, aus dem die Forschung laufend Nutzen zieht, ja sogar die Bibliotheken selbst, wenn sie für ihre durch RISM veröffentlichten Titel wegen fehlender oder unzulänglicher Kataloge dem Besteller keinen Nachweis erbringen können.

Der Wert dieser Musikdokumentation wird nur leider beeinträchtigt, wenn Veränderungen an den Fundorten eintreten, sei es, daß bereits erfaßte Exemplare aus Unkenntnis in die Makulatur wandern oder verkauft werden, sei es daß sie aus Raumangel unbekannt wohin verlagert werden, zuweilen in unvorstellbare Räume, ganz abgesehen davon, daß in solchen Fällen die Betreuung fehlt oder mangelhaft ist. Es wäre deshalb höchste Zeit, daß Maßnahmen des Denkmalschutzes der Forschung weitere Verluste ersparten, etwa durch Übernahme in Bibliotheken und Archive, wie es in einzelnen Fällen schon geschehen ist, z. B. in dem Schwäbischen Landesmusikarchiv im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen. Dadurch würde zugleich erreicht, daß die Forschung an Stätten mit geeigneten Hilfsmitteln jederzeit unbehindert Zugang zu den Exemplaren hätte.

HARALD HECKMANN / KASSEL

Zur Dokumentation musikalischer Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts

In der Handschrift B 2439 der Bibliothek des Conservatorio in Florenz befindet sich eine Motette mit dem Text *Si dormiero*. Sie ist Pierre de La Rue zugeschrieben. In der Handschrift St. Gallen 530 ist das gleiche Stück Alexander zugeordnet. In der Handschrift Basel F. IX. 22, in Greifswald 4° 67 und Wien 18 810 steht es unter dem Namen Isaacs, während es in Heilbronn X, 2, Zwickau 78, 3 und dem Pariser Egenolff-Druck, über den Nanie Bridgman¹ berichtet hat, anonym überliefert ist. Jedem Musikhistoriker sind ähnliche Fälle geläufig. Die Aufklärung solcher Identitäten gelingt selbst bei großer Mühsal des Suchens im allgemeinen

¹ N. Bridgman, Christian Egenolff, *Imprimeur de Musique (A propos du recueil Rés. Vm⁷ 504 de la Bibliothèque nationale de Paris)*, in: *AnnMl III*, Neuilly-Sur-Seine 1955, 77 ff.

nur, wenn einem glückliche Zufälle zu Hilfe kommen. Noch schwieriger liegen die Dinge bei textlos überlieferten Sätzen und solchen, die unter wechselnden Texten vorkommen. Diese Schwierigkeiten, denen sich jeder gegenübergestellt sieht, der nach Konkordanzen sucht, haben seit mehr als einem halben Jahrhundert zu Überlegungen über ein Katalogisierungsverfahren geführt, bei dem nicht das Alphabet des Textes, sondern musikalische Tatbestände das Ordnungsprinzip bedingen.

Die ersten Versuche dieser Art stellten Oswald Koller² und Ilmari Krohn³ an. Angeregt wurden sie dazu durch eine Preisfrage Scheurleers. Es fehlt hier der Raum, beider Verfahren detailliert zu erläutern. Sie haben sich jedenfalls nicht durchgesetzt. Koller selbst hat eingeräumt, daß sein recht kompliziertes System nur in sehr engen Grenzen verwendbar sei, und Krohns Versuche krankten daran, daß dem Katalogisierenden ein zu großer Ermessensspielraum bleibt. Zahns⁴ Ordnung der evangelischen Kirchenlieder geht ganz vom Metrum des Textes aus, Bartóks⁵ Ordnungen ungarischer Volksmusik lassen sich schwerlich auf andere Arten von Musik übertragen, und das Themenlexikon von Barlow und Morgenstern⁶ ist von vornherein zu andern als wissenschaftlichen Zwecken verfaßt und kann daher ebenfalls nicht als Muster für die Lösung der eingangs skizzierten Fragen dienen.

In jüngerer Zeit sind zwei neue Vorschläge gemacht worden, die entschieden weiterführen. Den einen veröffentlichte Nanie Bridgman 1950⁷, der andere, von Karl Gofferje, soll demnächst in der Festschrift für Walter Vetter erscheinen⁸. Beide Vorschläge zeichnen sich dadurch aus, daß sie sich völlig vom Worttext unabhängig machen. Beide verzichten auf eine Erfassung der gesamtmusikalischen Struktur und katalogisieren bewußt mechanisch, was bei jeder Art von Katalogisierung entschieden ein Vorteil ist. Beide Vorschläge lassen die rhythmische und harmonische Struktur völlig außer acht und beschränken sich rein auf das melodische Gerüst der Incipits.

Gofferje verzeichnet Intervalle und benennt sie mit Buchstaben. Die Prim ist *a*, die aufsteigende kleine Sekunde ist *b*, die kleine Sekunde abwärts ist *c*, die große Sekunde aufwärts ist *d*, die große Sekunde abwärts ist *e*, und so weiter. Es werden immer die Intervalle zwischen zwei benachbarten Tönen verzeichnet, also der Schritt vom 1. zum 2., der Schritt vom 2. zum 3., der Schritt vom 3. zum 4. usw.

Nanie Bridgman geht noch mechanischer vor. Ihr Bezugston ist der Anfangston, den sie *Null* nennt. Jeder aufsteigende oder absteigende Halbtonschritt erhält eine Ziffer. 1 Halbton eine 1, 2 Halbtöne eine 2, 3 Halbtöne eine 3 usw. Aufsteigende Intervalle erhalten ein Plus-, absteigende ein Minuszeichen. Alle Zählungen beziehen sich auf den Anfangston.

Beide Systeme haben den Vorzug, die Melodik einer Stimme unabhängig von eventuellen Transpositionen zu erfassen. Mit andern Worten: eine transponierte Melodie taucht in der Kartei mit den gleichen Buchstaben bzw. Ziffern versehen, und daher auch an derselben Stelle auf, wie die nicht transponierte.

Zwar lassen sich Buchstaben in einer Kartei zunächst besser ordnen als Ziffern, die mit einem Plus- oder Minuszeichen versehen sind. Dennoch halte ich die Bridgmansche Methode der Ziffern für praktischer, weil sie für den, der die Karteikarte anlegt, viel einfacher zu hand-

² SIMG IV (1902/03), 1 ff.

³ SIMG IV (1902/03), 643 ff.

⁴ J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 Bde., 1888–93.

⁵ B. Bartók, *Hungarian folk music*, London 1931.

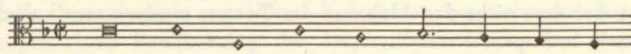
⁶ H. Barlow, S. Morgenstern, *Dictionary of musical themes*, New York 1948.

⁷ N. Bridgman, *L'Etablissement d'un catalogue par incipit musicaux*, in *Mus. Disc.* IV, 1950, 65 ff. ferner: *Nouvelle visite aux incipit musicaux*, in: *Acta musicologica* XXIII, 1961, 193 ff.

⁸ Der Verfasser stellte mir dankenswerterweise sein Manuskript zur Verfügung. Seiner Lektüre verdanke ich die Anregung zu diesem Entwurf.

haben ist als das Gofferjesche Prinzip mit 24 Buchstaben. Ein Beispiel soll das verdeutlichen. Das vierstimmige *Hört zu mit Schall*, anonym in Basel, F. IX. 22, hat folgenden Tenor:

1 Basel, Ms. F. IX, 32-35, Nr. 20

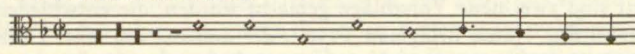


Gofferje:	a	n	m	g	b	c	c	e
Bridgman:	[0	0]	-7	0	-3	-2	-3	-5
Vorschlag:	[1	1]	-5	1	-3	-2	-3	-4

Das Verfahren ließe sich dadurch vereinfachen, daß man erstens Tonrepetitionen wegließe, was N. Bridgman vorschlägt, und zweitens die Null ignorierte, da ohnehin alle Tonfolgen damit beginnen müssen.

Gofferje erwähnt in diesem Zusammenhang das folgende Beispiel aus Forster I (Nr. 113), einen Satz von Peschin mit dem Text *Mag ich Zuflucht in Ehr und Zucht* mit folgendem Tenor:

2 Forster I, Nr. 113, G. Peschin:



Gofferje:	a	n	m	(i)	(d)	(e)	c	e
Bridgman:	[0	0]	-7	0	(-4)	-2	(-3)	-5
Vorschlag:	[1	1]	-5	1	-3	-2	-3	-4

Man sieht auf den ersten Blick, daß es sich um den gleichen Tenor wie bei Beispiel 1 handelt. Stand der des 1. Beispiels sozusagen in transponiertem Ionisch, so steht dieser in transponiertem Dorisch. Sowohl nach Gofferje als auch nach Bridgman weichen die Umschreibungen in Buchstaben bzw. Ziffern erheblich von der Umschreibung des Beispiels 1 ab. So gut sich beide Systeme eignen, identische Melodien zu identifizieren, so wenig taugen sie, nahe verwandte, nämlich ihre Transpositionen in andere Modi, zu finden. Die gleiche Schwierigkeit taucht übrigens bei wechselnden Akzidentien auf. Gofferje tröstet über diesen Mangel hinweg mit dem Hinweis, beide Karten stünden in diesem Falle nahe beieinander. Abgesehen davon, daß das nur dann zutrifft, wenn man tatsächlich Karteikarten hintereinander ordnet und nicht andere Systeme der Datenspeicherung (Lochkarten, elektronische Speicherung) vorzieht, scheint es doch prinzipiell richtiger, das Katalogsystem großzügiger anzulegen, wenn man schon in diesem Sinne verwandte Melodien zusammenfassen will, die nicht identisch sind.

Eine einfache Möglichkeit ist die, alle Intervalle ohne Rücksicht darauf, ob sie groß oder klein, vermindert oder übermäßig sind, zu verzeichnen. In unserem Beispiel Nr. 1 erhielt der Schritt von der 4. zur 5. Note demnach als Terz die Ziffer 3, genau die gleiche wie der Schritt von der 4. zur 5. Note im Beispiel Nr. 1. In beiden Fällen wären die Ziffernsymbole die gleichen (vgl. den „Vorschlag“ unter den beiden Beispielen).

Dieses System hätte überdies den Vorteil der noch größeren Einfachheit. Es sind kaum musikalische Fachkenntnisse nötig, will man sich seiner bedienen; ein Vorteil, den man in Bibliotheken zu schätzen wissen wird, in denen musikwissenschaftlich geschultes Personal oft fehlt. Der Nachteil dieser simplifizierten Methode in Ziffern umgesetzter Intervalle liegt darin, daß unter Umständen unter der gleichen Ziffernnomenklatur nur vom Notenbild her nahe verwandte, in Wirklichkeit aber recht verschiedene Melodien verzeichnet werden. Der Einwand, der darin liegt, wiegt aber nicht besonders schwer. Ein Blick auf die Noten selbst, die mit auf der Karte festgehalten werden können, belehrt den Benutzer des Katalogs darüber, ob es sich um Gleiches, Verwandtes oder nur äußerlich Ähnliches handelt. Gemessen an den

Nachteilen scheint der Vorteil groß, der darin liegt, daß man eine Menge von Verwandtem und Ähnlichem im Katalog zusammenfaßt und damit möglichst viele Konkordanzmöglichkeiten ausschöpft.

Auf die Frage, welche Stimmen zu verkarten seien, antworten Nanie Bridgman und Karl Gofferje verschieden. Gofferje, der einen Katalog von Hofweisen aufstellt, verzeichnet dafür natürlich Tenores. Bridgman, der es mehr um die Frage der Konkordanzen geht, schlägt vor, den Discantus festzuhalten. Mir scheint, man sollte mindestens Discantus und Tenor verkarten, um auf diese Weise sowohl gleiche Stücke als auch verschiedene Bearbeitungen gleicher Tenores zu erfassen.

Natürlich ist dieses Verfahren nicht mehr auf die vom Instrumentalen bestimmte Musik des späteren 17. Jahrhunderts und der Folgezeit anwendbar. Und zwar wegen der völlig anderen Struktur und Bedeutung dessen, was dann ein „Thema“ ist. Hier gilt die Suche dem einzelnen, bestimmten Stück; und daher muß man entsprechend feiner sieben, eine differenziertere Methode anwenden⁹.

Das rationellste Verfahren der Verkartung wäre übrigens wohl das auf Lochkarten. Auf diese Weise könnten auf einer Karte ohne Schwierigkeiten Name des Komponisten, Name des Druckers, Druckort, Druckjahr, Fundort der Quelle, Textincipit, Musikincipit mehrerer Stimmen usw. festgehalten werden.

*

Diskussion:

E. L. Waeltner (München) wies auf die Möglichkeit der elektrischen Speicherung musikalischer Incipits hin. K. Blum (Bremen) lenkte die Aufmerksamkeit auf die Möglichkeit, melodische Strukturen mathematisch zu formulieren. K. Ameln (Lüdenscheid) machte auf die Methode aufmerksam, nach der Pierre Pidoux in seinem soeben erschienenen Katalog der Hugenotten-Psalmen¹⁰ vorgeht. Besondere Aufmerksamkeit verdient der Diskussionsbeitrag von M. Just (Würzburg), der den Vorschlag macht, nicht jedes Intervall zu verzeichnen, sondern nur die, die zwischen zwei melodischen Eckpunkten liegen. Auf diese Weise gelänge es, eine ganze Anzahl von mehr oder weniger abweichenden Varianten derselben Melodie zu erfassen¹¹.

GÜNTER BIRKNER / FREIBURG I. BR.

Quellenlage und Katalogisierung des deutschen Volkslieds

Wenn im folgenden zur Katalogisierung von Volksliedmelodien ausschließlich auf Material des 18. und 19. Jh. Bezug genommen wird, so ist das in der Materialsammlung des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg begründet, die in der zentralen A-Abteilung gegenwärtig über 200 000 sogenannte „Aufzeichnungen aus dem Volksmunde“ enthält. Nur ein sehr geringer Teil des Melodienmaterials geht auf frühere Jahrhunderte zurück, der Hauptteil datiert aus dem ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jh. Dieser Befund charakterisiert in deutlicher

⁹ Vgl. dazu J. LaRue and M. Rasmussen, *Numerical incipits for thematic catalogues*, in: *Fontes* IX, 1961, 72 ff.

¹⁰ P. Pidoux, *Le Psautier Huguenot*, I–II, Basel 1962.

¹¹ Mündliche Aussprache und schriftliche Korrespondenz mit M. Just führten zu dem darüber hinausgehenden Vorschlag, 1. unbetonte kleine und kleinste Notenwerte (Semiminimen und kleinere) ebenso zu ignorieren wie Tonrepetitionen, um auf diese Weise reine Verzierungen auszuschalten, und 2. bei der Katalogisierung zu verzeichnen, ob die Stimmen zugleich oder sukzessiv – auch: in welcher Weise „sukzessiv“ – einsetzen.